

Король Евгения Александровна
аспирантка Донецкого национального университета,
кафедра мировой литературы и классической филологии

Научный руководитель:
к.ф.н., доц. Ирина-Анатольевна Попова-Бондаренко

Мотив «башни слоновой кости» в немецкоязычном романе о художнике 1930-50-х гг. (Б. Франк «Сервантес», Г. Брех «Смерть Вергилия», Л. Фейхтвангер «Гойя, или Тяжкий путь познания»)

Роман о художнике широко представлен в немецкоязычных литературах. Э. Мойтен (E. Meuthen), автор фундаментального исследования в области немецкого романа о художнике «Един и двойственен, или о дружости самости»,¹ утверждает, что на немецком культурном пространстве человек искусства значительно чаще становится главным героем романа, чем в произведениях французских, русских или английских авторов [16]. Сформировавшись в эпоху романтизма («Ардингелло и блаженные острова» И.Я.В. Гейнзе (1787), «Театральное призвание Вильгельма Мейстера» И.В. фон Гёте (1785), «Антон Райзер» К.Ф. Морица (1785-1790), «Странствования Франца Штернбальда» Л. Тика (1798), «Генрих фон Офтердинген» Новалиса (1802), «Житейские воззрения кота Мурра» Э.Т.А. Гофмана (1819-1821), «Художник Нольтен» Э.Ф. Мёрике (1832) и др.), жанр романа о художнике развивался и в те периоды немецкой истории, которые отмечены мощными социально-политическими потрясениями. Настоящая статья, в частности, посвящена анализу мотива «башни слоновой кости» в немецкоязычном романе о художнике периода антифашистской эмиграции.

На наличие сквозного мотива «башни слоновой кости» в произведениях этого жанра во все литературные эпохи указывает, например, М. Биб

¹ Перевод наш. – Е.К.

(M. Veebe) в работе «Башни слоновой кости и Священные источники. Художник как герой в литературных произведениях от Гёте до Джойса».² «Художник Башни слоновой кости» в классификации М. Биба остаётся в стороне от реальной жизни и намеренно отстраняется от неё. «Художник Священного источника» подпитывает своё искусство опытом – такой художник живёт не менее, но более полно и интенсивно, чем обычные люди [10]. Сходную классификацию героев-художников даёт Г. Маркузе (H. Marcuse) в своём диссертационном исследовании «Немецкий роман о художнике»,³ охватывающем произведения от «Антон Райзера» К.Ф. Морица до новеллы Т. Манна «Смерть в Венеции». Учёный не прибегает к определению «башня слоновой кости», однако его концепция созвучна этому понятию. По мнению Г. Маркузе, жанр романа о художнике мог возникнуть лишь тогда, когда разрушилась эпическая объективность мира, когда художник перестал ощущать себя и своё искусство частью жизни, когда обнажилось несоответствие между идеей и действительностью, духом и жизнью, искусством и объективной реальностью. Задачей художника, по мнению Г. Маркузе, становится преодоление этого противоречия, что может быть достигнуто двумя способами: либо художник перенесёт в реальность идеал, живущий в искусстве, либо превратит своё искусство в убежище, где реализуется его тоска по целостности жизни, а искусство снова станет её неотъемлемой, органичной составляющей. Соответственно, по Г. Маркузе, намечаются два магистральных течения: реалистически-объективный (*der realistisch-objektive*) и романтический (*der romantische*) роман о художнике [15]. Герой реалистически-объективного романа о художнике признаёт окружающую действительность как основание своего искусства, но при этом пытается преобразовать действительность, наполнить её духовностью и обновить. В романтическом романе о

² Перевод наш. – Е.К.

³ Перевод наш. – Е.К.

художнике герой не видит никакой возможности соединить искусство и жизнь, а потому скрывается от реальности в идеализированном поэтическом мире (ср.: «башня слоновой кости», куда художник удаляется от мира, чтобы служить чистому искусству).

Мотив «башни слоновой кости» в романах Б. Франка «Сервантес», Г. Броха «Смерть Вергилия» и Л. Фейхтвангера «Гойя, или Тяжкий путь познания», выбранных для анализа в настоящей статье, проявляется уже на уровне организации художественного пространства.

В романе Б. Франка роль «башни» исполняет тюрьма, где Сервантес⁴ создаёт своё главное произведение – роман «Дон Кихот». Как и мотив «башни слоновой кости», мотив тюрьмы в романе Франка связан с пространственной обособленностью, «возвышенным» положением и одновременно – с творчеством. Чтобы приняться за роман, Мигелю пришлось оказаться в тюрьме (изоляция от мира), а затем попасть в более «комфортабельную» одиночную камеру (ещё более усиленная изоляция в рамках локуса, и без того отгородившего Мигеля от внешних проявлений жизни). Помещение, в котором оказывается Сервантес, расположено в верхнем этаже тюрьмы – то есть, Мигель оказывается не только «вне» мира, но и «над» ним, что также роднит образ Сервантеса в романе Франка с образом художника в «башне слоновой кости».

⁴ Во избежание регулярного повторения таких словосочетаний, как «Сервантес-герой Б. Франка», «Сервантес в романе Б. Франка» и т.п., которые утяжеляли бы речевые обороты в статье, следует изначально оговорить, что здесь и далее речь идёт исключительно об образе Мигеля Сервантеса в романе Б. Франка. В отдельных случаях, когда возникает необходимость обратиться к исторической фигуре Сервантеса, это дополнительно указывается (ср.: «биографический Сервантес»). То же касается разделов статьи, посвящённых романам Г. Броха «Смерть Вергилия» и Л. Фейхтвангера «Гойя, или Тяжкий путь познания»: в них также речь идёт лишь о Вергилии-герое романа Броха и образе Гойи в романе Фейхтвангера. Испания и Древний Рим мыслятся, соответственно, как Испания в художественном мире романа Б. Франка, Древний Рим в художественном мире произведения Г. Броха и Испания в художественном мире романа Фейхтвангера. При этом, в согласии с принципами фикциональной биографии (см.: [18]), реальные биографические и исторические факты могут не совпадать с ходами вымышленного сюжета и с авторской установкой. Нас же интересует именно последнее: образ художника (пусть и имеющего реальный прототип) и такие факты и представления о мире, окружавшем героя, какими они воплотились в художественной системе романов. Сам по себе процесс трансформации фактов реальной действительности в детали художественного произведения, причины и особенности этой трансформации могут составить тему для отдельного научного исследования.

Именно в тюрьме-«башне» творческие способности Мигеля проявляются во всей силе. Творческий потенциал Сервантеса заявлен уже в начале романа: его учитель, маэстро Ойос, представляет кардиналу Аквавиве два стихотворения Мигеля. Исследователь К.У. Вернер (K.U. Werner) расценивает их как явно неудачные первые опыты на пути постепенного творческого роста, кульминацией которого станет «Дон Кихот» [20]. Такой подход кажется несколько упрощённым. Ведь в эпизоде со стихотворениями молодой Сервантес уже предстаёт как поэт, чья одарённость очевидна. За глоссу на латинском языке он отмечен первой наградой на поэтическом турнире (обычно её получают лишь кандидаты высокородного происхождения или их протеже [14]). А его испаноязычная траурная ода напечатана в официальном отчёте о погребении королевы.

Глосса становится интертекстуальным апеллятивом к «Дон Кихоту», наиболее выдающемуся произведению Сервантеса-героя из романа Франка. Это отчётливо видно при обращении к немецкоязычному переводу сервантесовского «Дон Кихота», выполненному А. фон Келлером и Ф. Роттером (A. von Keller, F. Rotter): глосса «перекочевала» в роман Франка из второй части романа «Дон Кихот»⁵ [12]. Здесь сын хозяина дома, куда приглашён Дон Кихот, читает гостю свои стихотворения, в том числе и вышеупомянутую глоссу. При этом Дон Кихоту мерещится, будто стихотворение написано юношей для какого-то поэтического состязания. Дон Кихот желает стихотворцу взять вторую премию, ибо первая, по его словам, всегда присуждается не по дарованию, а соразмерно протекции, которой пользуется лауреат [12]. В романе Б. Франка эта ситуация из «Дон Кихота» обыгрывается с другим распределением ролей: сам Сервантес пишет глоссу и побеждает на поэтическом состязании, а рассуждения о несправедливом жюри вложены в уста маэстро Ойоса. В этом персонаже

⁵ В русскоязычном переводе Н.М. Любимова соответствующая глава называется «О том, что случилось с Дон Кихотом в замке, то есть в доме Рыцаря Зелёного Плаща, равно как и других необыкновенных событиях» [6].

можно распознать донкихотские черты: Ойос с бескорыстным благородством оказывает покровительство одарённому, но бедному и чересчур стеснительному Мигелю; а когда маэстро, умирая, падает на свой учительский пульт, «грохот был такой, словно рухнул рыцарь в доспехах» (Б. Франк: 142) – сравнение, в котором фигурирует рыцарское облачение, отсылает к Рыцарю Печального образа.

Композиционная значимость глоссы определена также её темой безвозвратно ускользающего счастья, которая перекликается с темой иллюзий и разочарований как организующего закона жизни Сервантес-героя у Б. Франка. Проспективно намеченный в экспозиции (цитирование глоссы), этот закон со всей очевидностью откроется постаревшему Сервантесу в финале романа [14], замыкая композиционное «кольцо».

Стоит, однако, согласиться с К.У. Вернером в том, что в этих поэтических опытах молодого Сервантеса, в целом ещё школярских (франковский Сервантес, написавший глоссу, – студент, а исходная глосса в романе «Дон Кихот» – также упражнение студента-поэта), отсутствует главная особенность индивидуального сервантесовского стиля: опора на действительность и художественно воплощённая рефлексия собственного жизненного опыта, что будет отличать наиболее удачные произведения Мигеля, отмеченные в романе Б. Франка: «Нумансию», сатирическую интермедию «El retablo de las maravillos» и роман о Дон Кихоте [20]. Другому исследователю романа, У. Мюллеру (U. Müller), ориентированность на реальность также представляется стилевой доминантой и одновременно высшей задачей творчества Сервантеса в романе Франка [17].

Творчество Сервантеса в романе часто направлено на то, чтобы изменить, усовершенствовать реальную действительность. Пьесу «Житьё-бытьё в Алжире» Мигель пишет, чтобы привлечь внимание европейцев к бедственному положению рабов-христиан в алжирском плену. «El retablo de las maravillos» – язвительное осмеяние политики «чистоты крови»,

проводимой испанским королём Филиппом II. «Нумансия» – попытка Сервантеса отвлечь свою жену Каталину от чтения рыцарских романов и дать ей понять, что такое истинный героизм.

Эпизод создания «Нумансии», окрашенный романтическими интонациями конфликта художника и филистеров, является показательным для понимания особенностей мотива «башни слоновой кости» в романе Франка. Сервантес предстаёт здесь как «чужой» в противопоставляемой ему мещанской среде. Пока он вдохновенно пишет, впервые осознавая себя поэтом, его теща и слуги косятся на него, как на сумасшедшего. Жизнь зажиточного крестьянского двора идёт своим чередом: под ногами поэта кудахчут куры, козёл тарашится на него «желтым дьявольским оком» [8]. До «дьявольских» масштабов разрастается здесь окружающая Мигеля пошлость. Когда он начинает зачитывать своё произведение жене, теще и священнику, состоящему с ними в родстве, священник засыпает, а Каталина и её мать презрительно переглядываются. Творческий порыв и нравственные интенции Сервантеса здесь обречены на то, чтобы разбиться о «низость сытого и озлобленного самомнения» [8].

Основная причина несовместимости Сервантеса и мира – не творческого характера. Её можно обозначить как неумение преуспеть в «житейском», «обывательском», которое проистекает из обострённого нравственного чувства протагониста. Традиционно герой романа о художнике исключителен (и одинок) потому, что подчёркнуто одарён, а Сервантес у Б. Франка исключителен (и тоже одинок) потому, что подчёркнуто, даже тенденциозно добродетелен. Представления о душевной чистоте протагониста реализуются благодаря ряду поэтических приёмов: характеристики, данные герою автором, описание душевных состояний Сервантеса, из которых читатель может сделать вывод о щепетильности Мигеля, характеристики «от третьих лиц» (положительные – от положительных героев и отрицательные – от отрицательных), а также

насыщение авантюрного плана романа мотивом «благородного поступка». Мотив «благородного поступка», безрассудная отвага и благородство Сервантеса-героя у Франка, а также живое воображение определяют сходство Мигеля с его будущим героем, Дон Кихотом.⁶

Попав в тюрьму, Мигель использует вынужденный досуг, чтобы проанализировать этот опыт и «всмотреться в себя самого» [8]. В результате саморефлексии Сервантес, во-первых, вдруг осознаёт, что все его мечты и стремления есть «иллюзия» [8], а во-вторых, рисует собственный портрет. Под действием художественного озарения автопортрет и результаты самоанализа вдруг складываются в литературный образ Дон Кихота как его внешняя сторона и внутреннее наполнение. Мигель принимается описывать свой опыт «избавления от иллюзии» под видом повествования о похождениях чудака в рыцарских доспехах, так что произведение, строящееся, на первый взгляд, как пародия на «сумасбродные» рыцарские романы, на деле предстаёт как произведение писателя-реалиста, обращающегося к типическим обстоятельствам (современная ему Испания) и к собственному жизненному опыту. Воплощается принцип более широкого видения автора сравнительно с ограниченным видением героя (по М.М. Бахтину [1]). Таким героем, «другим» для Сервантеса в романе Франка становится часть собственной идентичности, её донкихотская составляющая, а платформой для более широкого, теперь уже авторского видения – самонаблюдение и самоирония.

Главным «ключиком» к роману Мигеля становится доброта⁷: «Так, спустя долгие годы, однажды окончится его книга – этим простым, всераскрывающим и волшебным словом – *добрый*» [8]. Нравственность Сервантеса, отличавшая его на всех этапах жизни, проецируется на образ Дон Кихота и определяет суть романа, возникающего «вне» и «над» миром.

⁶ Ср.: [9].

⁷ «Добрый» – прозвище Алонсо Киханы до того, как он взял имя Дон Кихот и отправился в странствия.

Представление о «башне слоновой кости» при этом модифицируется: подобно романтическому художнику, удаляющемуся в цитадель своего творчества от не-идеального мира, Сервантес в романе Франка, находясь в изоляции на верхнем этаже тюрьмы, сохраняет свою исключительность, противопоставленность филистерскому окружению, но главное – веру в идеал добра. При этом Мигель в своём творчестве учитывает внехудожественные обстоятельства (Испания времён Филиппа II, необходимость обращаться к «неподготовленному читателю»), а также свой собственный жизненный и духовный опыт мастера. Больше не отворачиваясь, подобно художнику из «башни слоновой кости», от неприглядностей реальной действительности, Сервантес в романе Франка стремится обратить свой духовный потенциал на её совершенствование.

Уже в завязке романа Г. Броха «Смерть Вергилия» вводится мотив превосходства поэта, которое реализуется как противостояние избранника и «низового», площадного сборища, «человеческой массы» (носилки с Вергилием рабы несут на своих плечах, а внизу беснуется толпа). Поэт в прямом и в переносном смысле находится над толпой, «возвышается» над ней. «Низовое» в описании толпы наполнено «адскими» коннотациями. «Адское» в изображении Брундизия обеспечивается мотивом огня,⁸ который возникает вокруг образа Вулкана, обретает экспрессивно негативное звучание и связан с несчастьем, с демоническим началом, с подземным миром.⁹ «Преисподняя» здесь – не только подземелье языческого Аида, но и христианский ад. Об этом свидетельствует и интертекстуальный пласт, подробно проанализированный Т.Е. Пичугиной, которая, в частности,

⁸ Каждой из четырёх глав романа даны имена стихий: «Вода – Прибытие», «Огонь – Нисхождение», «Земля – Ожидание» и «Эфир – Снова на родине». По словам Д.В. Затонского, включение в заглавия ссылок на элементы, из которых в античных представлениях складывалась Вселенная, сообщает произведению определённую претензию на масштабность, всеохватность [3]. Аналогичную мысль высказывает и Й.П. Стрелка (J.P. Strelka) [19].

⁹ Ср. соответственно: <...> *Dämonenkrater des Unheils, aufgerissen von Vulcanus selber* <...> [11]; <...> *dem Gejohle der Menge* <...>, *dem vulkanischen und unterirdischen, das <...> trägwillig über den Platz herflutete* <...> [11]; <...> *in vulkanisch unterweltlichen Leuchten* <...> [11]. – Подчёркивание наше. – Е.К.

рассматривает площадь и улицы Брундизия, над которыми «парит» Вергилий, как аллюзию дантовского «Ада» [5]. Связь с «Божественной комедией», на страницах которой поэтически реконструированы онтологические христианские представления, однозначно вводит в «языческий» (римский) художественный мир романа христианскую образность.¹⁰

Вергилий, несомый над «адским» пространством площади, выбивается из толпы, возвышается над нею, превращаясь в «парящего посреди дикости, в бодрую, бдящую невесомость» [2]. Организация художественного пространства позволяет сопоставить образ Вергилия в романе Броха с образом поэта «башни слоновой кости». Состояние бодрствования в романе Броха также сопряжено с поэтическим призванием Вергилия, должного наблюдать и запечатлеть мир в слове.¹¹ Играя роль противовеса «адской» дикости, характеризующей толпу на улицах Брундизия, бодрствование в культурологическом плане становится также новозаветной аллюзией. Обращение Христа к ученикам «Бодрствуйте со Мною!»¹², звучащее в Евангелии от Матфея (Мф. 26:38), равно как и призыв «Бди и бодрствуй!»¹³ в «Первом послании Петра» (1Пет. 5:8) перебрасывают здесь мостик от Вергилия к Новому Завету, сообщая образу древнеримского поэта христианские коннотации. Бдение¹⁴ Вергилий «вменил себе в обязанность» и к нему «побуждал себя вопреки хмельным и коварным наплывам усталости» [2]. Бдительность, бдение оказываются здесь в связке с поэтической чуткостью и поэтической рефлексией. Вергилий, ощущая беспомощность своего угасающего сознания, боится упустить детали того мира, который он сейчас, незадолго до смерти, видит таким, каким он есть, без поэтических

¹⁰ Подробнее об огненной стихии и мотиве ада в романе Г. Броха «Смерть Вергилия» см. [4].

¹¹ Ср. у Пастернака: «Не спи, не спи, художник, / Не предавайся сну. / Ты вечности заложник / У времени в плену».

¹² *Wachet mit mir!* (Mt. 26:38).

¹³ *Seid nüchtern und wachet!* (1Pet. 5:8).

¹⁴ В оригинале *Wachsamkeit* – «бдительность» [11].

красивостей. Вбирая новые для себя подробности, поэт начинает чувствовать ответственность за точность и правдивость восприятия, стремится оградить его от собственной субъективности, вызванной усталостью и болезнью. Чувство глобальной ответственности и мучительное бодрствование ради долга, в свою очередь, роднят образ Вергилия с образом Христа. В результате этого сопоставления одиночество и избранность Вергилия заостряется и обретает мессианские и жертвенные оттенки.

Высокая духовная миссия Вергилия в романе Броха в дальнейшем также находит своё отражение в организации художественного пространства: по прибытии во дворец героя поселят в покоях, окна которых, «заметно поднятые над городскими крышами» [2], предоставляют ему возможность обозревать Брундизий свысока. Башня возвышается над Брундизием, она выдаётся над плоскостью земного, но в то же время не достигает неба. Башня – это междумирье. Художник, находящийся в башне, оказывается в срединном положении между дольным и горним. Художник, один на один со своими мыслями, в башне, что возвышается над чуждым ему миром (а Брундизий чужд Вергилию, и он не перестаёт сожалеть о том, что Цезарь заставил его покинуть Афины), – явная флюберовская аллюзия. Как указывает М. Биб, представления об уединении художника, его удалении от мира в «башню из слоновой кости» как необходимой предпосылке для творчества связаны с классической аналогией между художником и Творцом. Искусство, удаляющееся от жизни и возвышающееся над ней, «богоподобно» или наделено чертами жречества [10].

Однако в «Смерти Вергилия» поэт, напротив, осознаёт неправомерность такого подхода, когда творчество, эстетство ставятся выше реальной действительности. Уже во время морского путешествия в Брундизий Вергилий приходит к выводу, что его жизненный путь, посвящённый поэзии, бессмыслен: «Ведь поэт ни на что не годен, ни в какой беде он не помощник, и слушают его лишь тогда, когда он мир приукрашивает, отнюдь не тогда,

когда он изображает мир таким, каков он есть. Ложь, а не истина даёт славу!» [2]. Намечается слом: Вергилий готов отвергнуть поэтическую красоту в пользу познания истинной человеческой сущности, что подразумевает обращение к человечности. Здесь появляются сразу три мотива, которые затем войдут в основу предсмертных размышлений Вергилия: мотив беды (в оригинале сначала *Übel* – «зло», на смену которому затем придёт само понятие «беды» – *Unheil* [11]), мотив помощи в беде (против зла), которую должен, но не может оказать поэт, а также мотив спасительного познания.¹⁵

Размышлениям об обманности эстетства Вергилий в романе Броха посвящает всю ночь перед смертью. Один из ключевых моментов здесь – тройка бедняков, проходящая под окнами башни. Вергилий видит, как они переругиваются, и на какой-то момент даже считает себя свидетелем убийства, поскольку одного из спорящих так ударяют палкой, что тот падает, а двое остальных равнодушно идут дальше. Флоберовская аллюзия «башни слоновой кости», таким образом, дополняется гофмановской (ср.: «Угловое окно»). Вергилий наблюдает за реальной действительностью, понимая, что эстетство, которому он прежде служил, бессильно против зла. Теперь поэт не «сбегает» от реальности в башню, но использует уединение, чтобы лучше познать реальность, от которой он прежде отворачивался, и переосмыслить соотношение земного и творческого. Результатом этого переосмысления становится понимание того, что важнейшими ориентирами являются высшее познание и высшая любовь, которые только и способны противостоять злу и распаду ценностей [11]. Это и отличает героя романа Г. Броха от «чистого» типа художника «башни слоновой кости»: Вергилий готов перенаправить свой духовный потенциал от служения чистому искусству на служение человечеству и человечности.

¹⁵ В оригинале понятию *Lüge* («ложь») на самом деле противопоставляется не прямо-антонимичное ему *Wahrheit* («истина»), что было бы вполне логичным, но *Erkenntnis* («познание; сознание» [11]).

В романе Л. Фейхтвангера «Гойя, или Тяжкий путь познания» эквивалентом «башни слоновой кости» является мастерская, где Гойя работает после наступления глухоты, создавая «Капричос». До глухоты, маркирующей границу, переход к духовному прозрению, Гойя изображается в одной плоскости с другими жителями Мадрида (вспомним приём у Каэтаны, где герцогиня Альба – на возвышении, а художник – у её ног, в кругу остальных гостей). Однако, научившись укрощать своих «демонов», Гойя не только метафорически, но и фактически оказывается «выше» остальных мадридцев, организовав мастерскую, где он «выпускает своих демонов на бумагу», «в верхнем этаже высокого густонаселённого дома» [7]. Входить в мастерскую разрешено только Каэтане. Таким образом, художник оказывается на одном уровне со своей возлюбленной и вдохновительницей, оставив «внизу» весь остальной мир, не имеющий отношения ни к его любви, ни к творчеству. Расположение мастерской, подобно образу носилок и образу башни в «Смерти Вергилия», а также верхнему этажу тюрьмы Сервантеса в романе Б. Франка, подчёркивает высший, избраннический статус художника. Положение избранника, однако, не только обособляет художника от мира, но и предполагает творчество на благо реальности: «Капричос», создаваемые в этой мастерской, предстают в романе о Гойе как средство обличения пороков власть имущих и социальной несправедливости.

Потребность остаться наедине со своими картинами у Гойи постоянно возрастает: озарение, снизошедшее на художника, когда он случайно остался один на один с портретом Лусии Бермудес, затем намеренная изоляция от посторонних при работе над пятью картинами, обязанными своим возникновением инквизиционному процессу, а в заключение и добровольное затворничество в мастерской, которую Гойя снимает специально для работы над «Капричос». И всё же глухота, постигшая Франсиско, пугает художника именно тем, что обрекает его на тотальное одиночество и отгораживает от людского общества, в котором он ощущает сильнейшую потребность. Если

прибегнуть к классификации М. Биба, разделяющего образы художников в мировой литературе на художников «башни слоновой кости» и художников «Священного источника», то фейхтвангеровский Гойя (как, впрочем, и Сервантес в романе Б. Франка) окажется на стыке этих двух групп. Для Гойи, как для любого мастера от «Священного источника жизни», важны не столько внутренние переживания и вдохновение, сколько импульсы из внешнего мира. Например, портрет Лусии Бермудес передаёт то мимолётное впечатление, когда на одном из приёмов Гойе вдруг бросается в глаза особый отблеск света на её жёлтом платье. Тех пяти картин, в которых Гойя впервые укрощает своих «демонов», также не было бы, не переживи Франсиско инквизиционный процесс над Пабло Олаvide. Многие картины мастера навеяны его живой, земной любовью к Каэтане Альба. Не говоря уже о том, что Гойя – видный портретист, и портреты особенно удаются ему благодаря знанию людей.

С другой стороны, «демоны» Гойи порождены сознанием художника и мало зависят от его «внешнего», «жизненного» опыта. Научившись использовать «демонов» в целях искусства, Гойя в романе Л. Фейхтвангера тем самым приближается и к художникам «башни слоновой кости», которые черпают вдохновение в опыте внутреннем, душевном. Глухота неизбежно должна усилить начало «башни слоновой кости» в образе Гойи. Ведь художник, познающий мир в основном благодаря зрению, использует и ту информацию о мире, которую дают голоса, слова, песни, повседневный шум, но теперь этот «источник» для Франсиско закрыт. Своё звуковое выражение имеют и явления природы (шум ветра и воды, пение птиц и т.д.), и эта «информация» теперь также недоступна Франсиско.

Знаково, что, потеряв слух, Гойя начинает терять и своих близких (сына, жену, друга), а под конец уходит из жизни и Каэтана. В её смерти отчасти виноват и сам Гойя: несмотря на предостережения врача, он отказывается отговорить свою возлюбленную от аборта, который в итоге убивает её.

Суровость одиночества, поглощающего Гойю, находит и внешнее выражение: из обстановки, окружающей художника, исчезает избыточность, появляется строгость и простота: «А вот дом, где он жил, великолепно обставленный дом на улице Сан-Херонимо, ему вдруг опостылел. <...> Он купил другой <...>. Дом он обставил более чем скромно <...>. В свои личные просторные комнаты он поставил только самое необходимое, на стены не повесил ничего, хотя его прежняя мастерская была украшена шпалерами и дорогими картинами» [7]. Стены нового дома недолго будут оставаться пустыми. Уже сейчас Гойя планирует расписать их так, как то диктует его свободная творческая фантазия (имеются в виду т.н. «чёрные картины»). С этих пор жильё мастера также отдано искусству. Ради искусства он жертвует комфортом и уютом. Нарядная обстановка соответствовала светскому образу жизни, который вёл художник до наступления болезни. Теперь же аскетизм внешне маркирует самоисключение Гойи из светской жизни и переход к той стадии творчества, когда служение искусству сравнивается с монашеским служением, строгим и аскетичным. Как аналогичный акт отречения от «мирского» в пользу служения творчеству можно рассматривать официальную просьбу Гойи освободить его от обязанностей президента Академии Сан-Фернандо.

Новую мастерскую Гойя называет «любимой кельей, его *эрмитой*» [7]. «Эрмита» (исп. *ermita*) означает «скит; пустынь» и связана с монашеской жизнью. Художник предназначает себя искусству, как монах и отшельник – вере и религии. Когда в эрмите впервые собираются несколько человек (друзья и сын художника), Гойя ощущает это «почти как осквернение¹⁶ своей обители» [7]. Именно в эрмите тишина, окружающая глухого Гойю, из «мёртвой» [7] превращается в «великую» [7] – она уже не пугает мастера, но сопровождает и даже обуславливает появление «Капричос».

¹⁶ *Entweihung* [13].

Однако даже в «келье»-эрмите Гойя во время работы надевает хорошую одежду. Врываясь «странным диссонансом» в «бедную и неудобную» меблировку мастерской [7], «щегольская» одежда художника в то же время вписывается в идею служения искусству, которой подчинена обстановка эрмиты. В оригинале одежда Франсиско описывается не как «щегольская», но как «ухоженная» (*gepflegte* [13]), а потому не противоречит «бедности» эрмиты, но, скорее, демонстрирует уважение художника к работе, к творчеству. Так и священник облачается в особые одежды, чтобы провести богослужение, и чистота этих одежд символически соответствует чистоте и возвышенности служения.

Однако «Капричос», созданные Гойей в эрмите-«башне» – не только дань высокому искусству, но и социально-политическое произведение и относится к реальности «вне башни». Об этом свидетельствует реакция знатоков, которым Гойя предлагает посмотреть свои офорты. Агустин Эстеве, друг и помощник Гойи, ощущает не только необычность и новизну «Капричос», но также, несмотря на всю фантазмагоричность, – их правдивость: эти офорты «правдивее самой правды» [7] (в оригинале «изобилие невероятных, воистину чрезвычайно реальных явлений» – *Fülle unerhörter, wirklich überwirklicher Ereignisse* [13]). Ведь то, что Гойя визуализировал в виде «демонов» (страх, суеверие, духовная несвобода, слепое подчинение жестокой власти церкви и аристократии, живущим за счёт простого народа и утверждающимся за счёт его терпеливости и недалёкости), знакомо каждому испанцу. В придании общеизвестным вещам новой, оригинальной, но непременно узнаваемой и красноречивой художественной формы проявляет себя способность истинного искусства и его творца почувствовать и передать высшую правду. В отказе от работы над конвенциональными произведениями (парадные портреты грандов, работа на заказ) ради возможности творчески осмыслить, выразить общедоступным

языком проблемы национального масштаба и тем самым способствовать их преодолению – осознание художником своего человеческого долга.

Таким образом, в романах Б.Франка «Сервантес», Г. Броча «Смерть Вергилия» и Л. Фейхтвангера «Гойя, или Тяжкий путь познания» прослеживается сквозной мотив «башни слоновой кости», который проступает уже на уровне организации художественного пространства. Сервантес в романе Франка, Вергилий у Броча и Гойя в произведении Фейхтвангера, будучи духовными избранниками, находятся «над» профанным миром и «вне» его: Сервантес – в одиночной камере в верхнем этаже тюрьмы, Вергилий – на носилках над толпой или в башне над городом, Гойя – в мастерской-эрмите наверху многоэтажного дома. Мотив «башни слоновой кости» в анализируемых романах сопряжён с теми составляющими образов главных героев, которые соотносимы с образом романтического художника: исключительность, одиночество, противопоставленность миру филистеров. И всё же мотив «башни слоновой кости» в немецкоязычном романе о художнике 1930-50-х гг. решается в необычном ключе. Теперь герой удаляется в «башню» не с тем, чтобы бежать от враждебной ему реальной действительности, но чтобы использовать свою «высокую» позицию для лучшего её понимания. Осознав свою ответственность за человеческое бытие, художник начинает творить ради его совершенствования и преобразования.

Список использованной литературы

1. Бахтин М.М. Автор и герой в эстетической деятельности / Михаил Михайлович Бахтин // Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества / [сост. С.Г. Бочаров]. – М. : Искусство, 1979. – С. 7 – 180.
2. Броч Г. Смерть Вергилия / Герман Броч ; [пер. с нем. Ю. Архипов, А. Карельский] // Броч Г. Избранное. – М. : Радуга, 1990. – С.237-559.

3. Затонский Д.В. Искатель Герман Брох / Дмитрий Владимирович Затонский // Брох Г. Избранное. – М. : Радуга, 1990. – С. 5-34.
4. Король Е.А. Стихия огня в романе Германа Броха «Смерть Вергилия» / Евгения Александровна Король // Літературознавчі обрії: Праці молодих учених / [наук. ред. М.М. Сулима, відп. ред. Л.С. Бербенець]. – Вип. 16. – Київ : Інститут літератури ім. Т.Г. Шевченка НАН України, 2010. – С. 165-172.
5. Пичугина Т. Е. «Смерть Вергилия» Г. Броха как интертекст / Татьяна Евгеньевна Пичугина // Від бароко до постмодернізму : Збірник наукових праць. – Дніпропетровськ : РВВ ДНУ, 2005. – Вип. 7. – С. 133 – 141.
6. Сервантес Сааведра М. де. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский : в 2 ч. – Ч. 2 ; [пер. с исп. Н.М. Любимов, М.Л. Лозинский] / Мигель де Сервантес Сааведра. – М. : НФ «Пушкинская библиотека» ; АСТ МОСКВА, 2007. – 603 с.
7. Фейхтвангер Л. Гойя, или Тяжкий путь познания / Лион Фейхтвангер ; [пер. с нем. Н. Касаткин, И. Татаринов, Л. Гинзбург]. – М. : АСТ, 2003. – 525 с.
8. Франк Б. Сервантес / Бруно Франк ; [пер. с нем. А. Кочетков]. – М. : Молодая гвардия, 1956. – 237 с.
9. Король Є.О. Митець і його герой у романі Б. Франка «Сервантес»: Рівні ідентичності / Євгенія Олександрівна Король // Наукові праці : науково-методичний журнал. – Т. 158. Вип. 170 Філологія. Літературознавство. – Миколаїв : Вид-во ЧДУ ім. Петра Могили, 2011. – С.27-31.

10. Beebe M. *Ivory Towers and Sacred Founts. The Artist as Hero in Fiction from Goethe to Joyce* / Maurice Beebe. – New York : Univ. Press, 1964. – 323 p.
11. Broch H. *Der Tod des Vergil* / Hermann Broch // Broch H. *Der Tod des Vergil : Kommentierte Werkausgabe Hermann Broch in 13 Bd. – Bd. 4* / [Hrsg. von Michael Lützeler]. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1976. – S.11-453.
12. Cervantes Saavedra M., de. *Der sinnreiche Junker Don Quixote von der Mancha* / Miguel de Cervantes Saavedra ; [Übersetzung von Adelbert von Keller, Friedrich Rotter] // Cervantes Saavedra M., de. *Romane und Novellen aus dem Spanischen : In 10 Bd. – Bd. 4.* – Pforzheim : Verlag von Dennig Fink & Co., 1839. – 231 S.
13. Feuchtwanger L. *Goya oder Der arge Weg der Erkenntnis* / Lion Feuchtwanger. – Berlin : Aufbau-Verlagsgruppe, 2007. – 653 S.
14. Frank B. *Cervantes* / Bruno Frank // Frank B. *Ausgewählte Werke: Prosa, Gedichte, Schauspiele.* – Hamburg : Rowohlt Verlag, 1957. – S. 201-384.
15. Marcuse H. *Der deutsche Künstlerroman* / Herbert Marcuse // Marcuse H. *Schriften : Bd.1 : Der deutsche Künstlerroman. Frühe Aufsätze.* – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1978. – S. 7-343.
16. Meuthen E. *Eins und doppelt oder Vom Anderssein des Selbst. Struktur und Tradition des deutschen Künstlerromans* / Erich Meuthen. – Tübingen : Max Niemeyer, 2001. – 343 S.
17. Müller U. *Schreiben gegen Hitler: Vom historischen zum politischen Roman. Untersuchungen zum Prosawerk Bruno Franks* / Ulrich Müller : Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Akademischen Grades eines Dr. phil. : Johannes Gutenberg-Universität Mainz. – Darmstadt, 1994. – 113 S.
18. Runge A. *Literarische Biographik* / Anita Runge // *Handbuch Biographie : Methoden, Traditionen, Theorien* / [Hrsg. von Christian Klein]. – Stuttgart u. Weimar : J.B. Metzler, 2009. – S. 103-112.

19. Strelka J.P. Sein oder Nichtsein der Dichtung oder *Der Tod des Vergil* / Joseph P. Strelka // Strelka J.P. Poeta Doctus Hermann Broch. – Tübingen; Basel : Francke, 2001. – S. 55-70.
20. Werner K.U. Dichter-Exil und Dichter-Roman : Studien zur verdeckten Exilthematik in der deutschen Literatur 1933-1945 / Klaus Ulrich Werner // Europäische Hochschulschriften / 1. – Bd./Vol. 1031. – Frankfurt am Main [u.a.] : Lang, 1987. – 298 S.